

O CORPO DE BAILE DA LINGUAGEM DA VIDA

Ronaldes de Melo e Souza

O objetivo deste ensaio consiste em demonstrar a unidade primordial da música e da linguagem. A música da linguagem e a linguagem da música se correspondem quando se compreende a arte musical como arte musal e se concebe a linguagem como expressão da vida em si mesma, e não apenas como forma humana de vida. Na acepção mais chegada ao étimo, música significa a arte das musas (*Musiké téchne*), que consiste na junção rítmica da palavra, do canto e da dança. A vida em si mesma (*zoé*) inclui e transcende a forma humana de vida (*bíos*). *Zoé* quer dizer o processo fluido, difuso e dramático da vitalidade cósmica, que se nos apresenta na coalescência de sua excessividade como matriz abissal da totalidade do real, como o coração selvagem de todos os seres vivos, a pulsação infinita do puro *in fieri*, a incessante proliferação da matéria vertente do divino zoogônico, a propulsão transcendente da hierofania do êxtase, que se manifesta continuamente em trânsito para além dos limites impostos pelo princípio de individuação. *Bíos* significa a vida concebida na estreita consistência de sua recessividade, na finitude do seu ritmo detido no impulso de se ultrapassar, no horizonte estabilizador da experiência humana, que se diferencia das outras manifestações entitativas e se concentra na instauração geométrica de um círculo cujo centro é o homem, que se compraz na infirmação do sacrossanto ser da realidade a fim de postular a validade universal e normativa de sua humanidade. O antropocentrismo, que remonta ao mito grego do homem e se perpetua na metafísica da subjetividade centrada no ângulo fixo de sua mundividência estática, constitui a negação radical do corpo de baile da linguagem da vida.

No belíssimo livro intitulado *As musas e a origem divina do canto e da saga*, Walter F. Otto analisa e interpreta o culto das musas como a suprema concepção da mais antiga mundividência religiosa dos gregos. Nessa religião primeva e genuinamente grega, o canto e a saga revelam

o saber acerca do ser, porque ressoam como signos hierofânicos das musas, que são as deusas da memória do passado, do presente e do futuro. As deusas que presidem à consumação do arranjo cósmico e que, por isso mesmo, são veneradas como agentes da diacosmese, cantam e dançam o sentido de tudo que é ou existe. A saga cantada e dançada pelas musas é o dizer projetivo de um mundo novo, de um novo arranjo cósmico, de uma diacosmese. O poder criativo das musas se manifesta na relação que as intimiza com as forças germinativas da natureza. Elas dominam o mundo telúrico como divindades das campinas em flor, das fontes, montanhas e bosques.

Walter F. Otto inicia o seu livro acerca do canto e da saga das musas com o capítulo dedicado às ninfas. Anteriores às musas olímpicas, as ninfas são deusas telúricas. Na solidão de montes e bosques, os antigos gregos cultuavam o ilúminio do divino silêncio, que suscita o canto de louvor. No jorrar das fontes, no aflar do vento nas folhas, na brotação incessante das coisas, sentiam a irradiante presença das ninfas. E o vínculo do poeta com as deusas de tudo que nasce e cresce já vem cifrado no divino nome. Ninfa significa mulher jovem ou noiva. Mas jovem não se refere ao estágio anterior à maturidade e à velhice. Pelo contrário, mulher jovem quer dizer sempre jovem, fonte perene da eterna juventude, do vigor criativo inexaurível. E noiva significa sempre noiva, promessa contínua de núpcias, encontro orquestral com o divino zoogônico. As ninfas são moças noivas, que instituem o regime de fascinação da festividade criativa da vida. O poeta que pretende criar o sentido inédito e inaudito tem de ser raptado pelo vigor criativo das ninfas. A solene designação *nymphóleptos* se aplica ao poeta arrebatado pelas ninfas.¹

As ninfas são deusas tão antigas, que precedem a cultura grega. Uberto Pestalozza, o apaixonado estudioso da mitologia pré-helênica, demonstra que Calipso, a ninfa que aparece numa das sequências mais poéticas da *Odisseia* de Homero, pertence ao antiquíssimo substrato das divindades mediterrâneas.² De acordo com o erudito mitólogo italiano, o nome *Kalipso* se reporta ao radical egeu-anatólico *kal-*, que significa a montanha em seu aspecto rochoso e escarpado. Calipso designa, portanto, a ninfa da montanha, a deusa que se relaciona com a divindade

minóica, que se representa rodeada de leões com a mão direita sobre o cume sagrado. Ao radical aporta-se o sufixo *-yb*, de que se forma o nome trácio *kal-yb-e* com o sentido de caverna, morada subterrânea, que equivale, no culto da Grande Mãe anatólica, à câmara nupcial da deusa. Ao radical composto *kal-yb* agrega-se a partícula sufixal *-so*, principalmente devido à terminação em *-ô*, que prevalece na denominação das deusas mediterrâneas pré-helênicas. Homero reverencia Calipso ao chamá-la de *Pótnia*, que significa soberana absoluta, senhora de todos os viventes. O sentido de Calipso como deusa da caverna ressoa em todo o seu fulgor poético na descrição homérica da morada da ninfa (*Od.* V, 57ss.). Hermes, o deus mensageiro, ao vislumbrar o maravilhoso cenário divino, se deleita com o êxtase da visão. Eis, na tradução de Manuel Odorico Mendes (1992), a cena admirável de se ver:

Já do azul ponto à ínsula apartada
 Voa, e à gruta caminha de Calipso:
 De longe tuia recendia e cedro,
 Ardendo no fogão; melífluas árias
 Ela entoava, a teia percorrendo
 Com laçadeira de ouro. Em torno à gruta
 Choupo, odoroso cipreste, alno viceja;
 Ali – extensas no bosque aninham-se aves,
 Gaviões e bufos, linguareiras gralhas,
 Ao marinho bulício afeiçoadas.
 Fora, parreira de pubentes ramos
 Floresce em uvas; quatro fontes regam
 De água pura, chegando-se e fugindo,
 Aipos e violais em moles veigas:
 Um deus pasmado ali se deleitava.

O canto da deusa, a que corresponde o encanto do cenário divino, acompanha o ritmo da áurea laçadeira. Ela canta e tece. Não tece somente os fios na laçadeira. Ela canta tecendo ou tece cantando os filtros da sedução. Tuia e cedro ardem no fogo, exalam perfume. Árvores vicejam em fitofania pura. Nidificam-se as aves. A parreira de pubentes

ramos floresce em uvas. Água pura dimana das fontes. No meio da brotação das coisas do seu mundo eternamente em gestação, a deusa entoia o canto do infinito louvor. As cores, os sons e os perfumes seduzem todos os sentidos. O poder criativo do canto e a força germinativa da natureza se correspondem. O poeta chama Calipso de Pótnia, porque bem sabe que ela se relaciona com a deusa mediterrânea pré-helênica, que ostenta o título sacrossanto de Soberana das Feras, Soberana das Plantas, Soberana das Aves. Como *Pótnia phyton*, Soberana das Plantas, o canto de Calipso manifesta o seu poder poético no encanto do vigor da *Physis*, da nascitividade em que se alberga a brotação das coisas. A religião da *Pótnia*, conforme a define Giovanni Patroni (1950) em seus *Comentários mediterrâneos à Odisseia de Homero*, aspira ao eterno feminino como condição de possibilidade do ato criativo em geral.

O estudo da função das musas na iconografia funerária e na poesia pindárica, efetivado por Jacqueline Duchemin (1955), confirma que as musas anteriores ao sincretismo religioso de Hesíodo eram divindades ctônicas, deusas telúricas e subterrâneas, potências primordiais da gestação da natureza, que só mais tarde foram convertidas em deusas celestiais. A dúvida sobre a origem do nome musa se deve à contaminação de dois cultos religiosos: o antiquíssimo das deusas pré-helênicas e o novíssimo dos deuses olímpicos. O especialista Chantraine,³ em suas investigações sobre a formação dos nomes no grego antigo, admite que não se sabe se o nome deriva de *mons*, designando as ninfas das montanhas, Olimpo ou Hélicon, ou se resulta de *men/mon*, nomeando as filhas da Memória (*Mnemosyne*). A primeira etimologia é concreta e assinala a montanha sagrada, de que faz parte a gruta de Calipso, que interpretamos como dadivosa fonte da brotação incessante da natureza telúrica. A segunda indica o caráter abstrato de uma atividade intelectual, que transcende o domínio extático da hierofania do sensível e se perfaz na arte da memória como faculdade de rememoração.

Na controvérsia acerca da origem do nome musa, o essencial consiste em reconhecer que a memória somente se concebe como faculdade espiritualmente contraposta à hierofanização do mundo sensível no estágio bem avançado da cultura grega. Sob o efeito das doutrinas da imortalidade astral é que as musas se convertem em deusas celestiais ou

potências espirituais. Copiosa documentação acerca desta conversão se encontra no livro que Boyancé (1936) dedica ao culto das musas entre os filósofos gregos. É preciso, pois, enfatizar a necessidade de se aprofundar o sentido originário das musas, que é telúrico e sensível, e não celestial e inteligível. *Mnemosyne*, a deusa da memória, é filha da Terra como potência cosmogônica, que em grego se diz *Gaia*. Apenas no contexto tardio do pitagorismo e da palingenésia, do orfismo escatológico e da gnosiologia platônica se torna possível conceber *Mnemosyne* como uma função psicológica, como faz Jean-Pierre Vernant (1985), que chega até mesmo a falar de uma divinização da memória na vasta mitologia da reminiscência na Grécia arcaica. O período estudado por Vernant é tão pouco arcaico, que já personifica a memória. O mito da memória, que persiste no poetar pensante e no pensar poético de outrora e de agora, evidencia que, no decurso histórico, *Mnemosyne* foi despersonificada, e não personificada. *Mnemosyne* foi inicialmente a potência divina e concreta da origem que preside à gênese de tudo que existe, e só no fim, já desdivinizada, transforma-se na faculdade abstrata da memória que rememora ou comemora o originado na repetição indefinida de um protótipo que se canoniza, porque já não possui nenhum vigor criativo.

As musas como deusas ctônicas inspiram os poetas, porque detêm o poder universal da força formativa da natureza. A potência originariamente telúrica pertence às divindades das águas e do mundo subterrâneo. E. Dhorme (1949, 41ss.) bem demonstra que os infernos babilônicos são denominados pelo termo montanha, *shadû*, que significa a margem escarpada de um riacho, densamente coberta de plantas e árvores. A deusa sumeriana da fertilidade, denominada senhora do riacho margeado de vegetação que brota e floresce continuamente, apresenta evidente analogia com as musas gregas estudadas por Decharme (1869). De acordo com Pausânias (IX, 34, 4), o mais antigo santuário grego das musas era o *leibethron*, o riachinho, e este nome foi dado à parte da montanha de Hélicon, onde se cultuavam as musas *libethrides*, evocadas nas *Bucólicas* de Virgílio (*Buc.* VII, 21). Os testemunhos convergentes da mitologia babilônica, assíria e grega corroboram a tese de que o nome grego da musa se reporta a *mons*, e representa uma transposição indo-europeia do nome oriental da senhora da montanha

e do riacho. A relação das musas com as fontes compreende-se quando se reconhece que elas são divindades responsáveis pelas forças criativas da natureza e que, por isso mesmo, possuem o saber acerca das origens primeiras e dos fins últimos. Em Ésquilo, precisamente no prólogo das *Eumênides*, a Terra, deidade ctônica por excelência, é reverenciada como a primeira profetisa, como deusa primordial, cujo saber oracular revela a origem primeira e o fim último de tudo que existe. Fica bem claro, portanto, o nexo de solidariedade que se estabelece entre a poesia e a profecia no poeta *mousóleptos*, no poeta arrebatado pelas musas, que participam, como divindades ctônicas, do saber primordial da Terra.

A musa como potência prodigalizadora do sentido universal se atesta na poesia grega, particularmente em Píndaro e Hesíodo. No célebre *Hino a Zeus*, de Píndaro, cujo conteúdo só se conhece fragmentariamente, mas que se torna compreensível na exegese de Walter F. Otto, enuncia-se que Zeus, ao concluir a instauração do mundo olímpico, perguntou aos imortais divinos o que faltava à sua obra para que ela fosse perfeita. Responderam-lhe que o seu ordenamento cósmico carecia de uma voz que consumasse pelo canto o fulgor de sua magnificência. Rogaram-lhe que engendrasse as musas. E Zeus, em conúbio com Mnemosyne, procriou-as. Jamais se atribuiu significação tão essencial ao canto musal como neste mito grego. A essencialização do mundo só se consuma na poematização da palavra cantada, que revela o sacrossanto ser da realidade. O verdadeiro sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos depende do canto das musas, as filhas de Mnemosyne. A cosmofoania, a manifestação do mundo, pressupõe a teofania, a revelação divina. As musas não cantam o passado. Nada dizem acerca do real realizado. O canto das musas realiza (*kraínei*) o que diz, desvela o ser dos entes a que se refere. A sua profecia não se efetiva como recordação nem antecipação, mas como realização do que se profetiza. A significação das palavras cantadas pelas musas se revela ativa, e não passiva. Elas não significam o mundo como uma ordem cósmica previamente constituída. Pelo contrário, o mundo adquire sentido somente por efeito do canto das filhas de Mnemosyne. Por isso é que os poetas gregos se concebem como servidores e seguidores das musas, dedicando-lhes piedosa reverência. Eles se concebem como auditores

do canto da palavra que pronuncia e revela a transparência conjunta de tudo enquanto aparição do que é.⁴

Hesíodo se nos apresenta como protótipo do poeta arrebatado pela potência musal, que se põe a cantar submetido ao regime de fascinação das musas do Hélicon. O hino às musas, que constitui o proêmio da *Teogonia*, biparte-se estruturalmente em dois cantos, assinalando o sincretismo religioso das musas ctônicas e olímpicas. O verso inicial do poema teogônico atesta que o poeta começa a cantar em estado de arrebatamento suscitado pelas musas do monte Hélicon. No primeiro canto, entoado pelas musas heliconíades, enumeram-se as divindades que remontam às potências divinas primordiais como a Terra e a Noite (*Teog.* 11ss.). No segundo canto, as musas olímpicas cantam diante de Zeus uma teogonia que começa com Gaia e Urano e, em seguida, glorificam Zeus como pai dos deuses e dos homens (*Teog.* 43ss.). O primeiro canto, as musas o entoam no sacrossanto monte Hélicon, e não no Olimpo, sobretudo porque celebram uma estirpe divina mais veneranda do que a dos deuses olímpicos. O estatuto primordial e cosmogônico das musas heliconíades se revela no trânsito da noite trevosa para o luminoso dia, que elas ritualizam no ritmo do canto e da dança. As reflexões de Jaa Torrano acerca dos versos 5-21 da *Teogonia* clarificam tão bem a primordialidade da diacosmese ou arranjo cósmico das musas heliconíades como mediadores do não-ser e do ser, que as transcrevemos:

Mas elas (as Musas) são sobretudo a *belíssima voz* que brilha no negror da noite (do Não-Ser). “Ocultas por muita névoa” é fórmula épica para indicar a invisibilidade: as Musas, invisíveis, manifestam-se unicamente como o canto e o som de dança a esplender dentro da noite. A procissão noturna, invisível, de cantoras-dançarinas faz surgir por suas vozes os Deuses da ‘atual’ fase cósmica e os das duas ‘anteriores’, como se nesse catálogo (vv. 11-21) se desse uma teogonia “ascendente”, a remontar dos Deuses “atuais”, Zeus, Hera, Apolo, às Divindades de gerações “anteriores”, até as forças originárias donde tudo saiu à luz: “a Terra, o grande Oceano, a Noite negra”. A irrupção da voz, impondo-se à Noite negra, traz consigo os Deuses senhores de cada fase cósmica, a ordem cósmica que estes Deuses determinam e em si mesmos são, e traz ainda consigo a própria noite

circundante dentro de que as Musas surgem como belíssima voz e fazem surgir múltiplo o cosmo divino.⁵

As musas como agentes privilegiados da diacosmese ou ordenamento cósmico são potências teo-cosmogônicas. No ritmo de transe da dança em que se ritualiza o trânsito da virtualidade caótica para a realidade cósmica, elas cantam a memórias das origens, e não do originado. Na dança, que é mito em atos, e no canto, que é rito em palavras, elas instituem o sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos. A vigência do mito e do culto de Mnemosyne e das musas se comprova nos primórdios da cultura grega. Na *Enciclopédia* de Pauly-Wissowa, dois artigos intitulados “Mnemosyne” e “Musai” apresentam copiosíssima documentação comprobatória da veneranda estirpe da Memória e das Musas. Mnemosyne, a mãe das musas, pertence à mais antiga geração divina como filha de Gaia e Ouranos. No poema teo-cosmogônico de Hesíodo, a Terra, a grande deusa primordial, gera, à sua imagem e semelhança, o constelado Céu, para que a cubra toda inteira, e das núpcias do Céu e da Terra nasce Mnemosyne (*Teog.* 126-7). Muito antes de Hesíodo, as musas existiam em número de três. Eram veneradas no santuário do monte Hélicon, e chamavam-se Melete, Mneme e Aoide. As três musas manifestam três aspectos indissociáveis da natureza e da função poética. Melete designa a disciplina indispensável do rigor de composição. Mneme prodigaliza o vigor da improvisação. Aoide significa o canto, o harmonioso resultado da interação entre o rigor de composição dispensado por Melete e o vigor da inspiração prodigalizado por Mneme. Três em uma ou uma em três, a trindade divina das musas constitui a essencialidade da arte poética em geral, que se caracteriza pela tensão harmônica do rigor racional e do vigor passional.

O princípio unitrino das musas preside à gênese e ao desenvolvimento dos arranjos cósmicos. Se é certo que as musas aparecem como filhas de Zeus no sincretismo religioso de Hesíodo, também é verdade que elas não são subordinadas ao supremo deus olímpico, não só porque cantam uma estirpe anterior e mais veneranda de dinastias divinas, mas também porque se caracterizam como consumidoras da diacos-

mese olímpica. Além do texto do poema hesiódico, que enfatiza a ascensão do patriarcalismo religioso, há um subtexto, que se relaciona com a religião matrística, protagonizada pelas musas. Antes do primado masculino dos deuses decantados por Hesíodo, vigorou a primazia feminina das potências musais. Necessário se torna, portanto, remontar à estrutura da mitologia musal, que se articula e se configura de acordo com o esquema triádico, que corresponde à natureza unitrina da musa primordial do canto e da dança, conforme bem demonstra Heide Göttnner-Abendroth.⁶ Uma em três ou três em uma, a deusa cantora e dançarina institui as três regiões do ordenamento cósmico. Céu é a região superna da luz, em que se domicíliam as constelações divinas. A terra e o mar compõem a região mediana do mundo humano. O inferno é a região subterrânea, que constitui a origem dos misteriosos poderes da morte e da ressurreição.

O cosmo tripartido da deusa da dança é completamente permeado pelas forças femininas. Na região superior, a divina donzela sempre jovem reina como luciforme caçadora sideral. No reino intermediário, as ninfas regem a terra e o mar, responsáveis que são pela nascitividade telúrica e fertilidade marítima. Impregnadas de poder erótico, as ninfas asseguram a perpetuação da vida. Na matriz abissal do mundo subterrâneo, a soberana deusa da morte governa como ceifadora de toda vida e, ao mesmo tempo, como prodigalizadora da ressurreição em geral. A misteriosa divindade do duplo domínio da vida e da morte regula e determina os ciclos astronômicos, o aclínio e o declínio dos corpos sidéreos, o nascer e o fenecer da vegetação e da vida humana. Enquanto agente da eterna destruição e do eterno retorno da vida, a deusa da morte é a divindade da ordem cósmica. Convém sublinhar que os três aspectos do mundo da deusa da dança são indissociáveis. Três em uma ou uma em três, trindade na unidade ou unidade na trindade, a grande deusa mátria é o princípio unitrino da diacosmese musal. A lua como união de três fases é um dos símbolos da musa dançarina: o branco da lua crescente simboliza a donzela divina com o arco ritual da caça; o vermelho da lua cheia representa o vermelho purpúreo do ovo cósmico, o signo hierofânico da ninfa divina; o invisível negrume da lua nova, ausente na presença e presente na ausência, tautegoriza a deusa subter-

rânea, que viabiliza a passagem de mão dupla da obscuridade para a luz e do ilúminio vital para o trevoso mortal.

De acordo com o princípio holístico da religião matrística, a Magna Mater se concebe como origem primeira e fim último da vitalidade cósmica. A antiguidade do culto à Senhora de todos os viventes se atesta desde o paleolítico até o neolítico, período no qual ela aparece pintada em cavernas, talhada em pedra ou esculpida em argila como única imagem divina. A caverna era o seu ventre de terra grávida. Gertrude Rachel Levy (1948) apresenta evidências irrefutáveis de que os primeiros trinta mil anos da existência do *Homo sapiens* foram dominados pelo ritual de consagração do princípio feminino da criação e procriação em geral. A primeira divindade cultuada pela humanidade foi uma deusa. No estudo da escritura gráfica ou ideogramática da Grande Mãe, Marija Gimbutas (1974) copiosamente demonstra que, na cultura neolítica da Europa, os signos relativos à água ou à chuva (vês, ziguezagues, triângulos, meandros ou espirais) se relacionam com as epifanias ofiomorfas e ornitomórficas da Deusa Primordial. A autora acrescenta que os signos da cruz, da lua crescente, dos chifres, das larvas, do ovo e do peixe se referem ao culto lunar e vegetal, à rotação sazonal, ao nascimento e crescimento da vida. Os signos da Magna Mater simbolizam o devir eterno ou o eterno ser da vida.

No livro em que redescobrem a religião telúrica, Monica Sjoö e Barbara Mor (1991) sublinham a existência do culto da árvore cósmica entre os caçadores nômades do paleolítico e os plantadores primitivos do neolítico. Localizada no jardim repleto de frutas e grãos, a árvore da vida centralizava o culto dos povos que viveram sob o signo do eterno feminino. Pelo menos dois mil anos antes do surgimento do patriarcalismo dos hebreus, que transformou o jardim edênico no relato paradoxal de um paraíso dividido entre o ditame do prazer e a interdição do dever, a Grande Mãe ofiomórfica e a árvore da vida se identificam. Na imagem mátria da árvore que se distende nos reinos cósmicos da terra, do céu e do inferno, exprime-se a estrutura tríplice do universo. No texto bíblico, Adão e Eva são expulsos do paraíso porque se relacionam com a serpente enrodilhada na árvore, que era uma figueira, e não macieira. Depois de comerem o fruto da figueira, Adão e Eva encobertam

a nudez com folhas de figo. Hathor, a deusa bovina do Egito, se identificava com a figueira, que era conhecida como “o corpo vivo de Hathor na terra”. Deglutar alguma porção do carnudo e doce fruto equivalia a comer da carne e do fluido em forma de vulva da Deusa. A figueira sagrada era considerada pelos cretenses como alimento da imortalidade. Empenhados na substituição do ritual mátrio pelo culto patriarcal do deus masculino, os hebreus condenaram e anatematizaram como pecado tudo que se relacionasse com a Magna Mater.

Nos versos 209-10 do *Prometeu* de Ésquilo, o tragediógrafo afirma com respeito a Themis e Gaia que se trata de “uma única forma, debaixo de muitos nomes”. Em sintonia com o culto da Tellus-Mater como Diva-Matrix, microcosmos naturais eram identificados com o órgão feminino da geração. Apesar da componente patriarcal da cultura helênica, permanece constante entre os gregos o impulso de projetar a imagem da genitália feminina nos espaços úmidos e férteis, assim como nas flores e nos frutos do solo. Na plenitude proliferante das campinas em flor e nos jardins, os gregos apreendiam os modelos divinos do ventre feminino como matrizes sacrossantas da vida vegetal, animal e humana. As embocaduras pantanosas, que frequentemente assumem a forma triangular de um delta, também se lhes apresentavam como imagem analógica do púbis feminino. No livro em que André Motte (1973) analisa e interpreta o simbolismo mítico dos prados e jardins na Grécia antiga, fica bem claro que a visão grega de pântanos e brejões como epifanias da feminilidade do divino se explica como sobrevivência do legado antiquíssimo das *Pótniai* pré-helênicas, que se fitomorfizavam como Soberanas do vigor germinativo e recriativo das plantas. Ártemis, Hera, Afrodite, Deméter e Perséfone são grandes deusas do panteão grego que manifestam afinidade com os sacros lucos nemorosos.

De acordo com a tese exaustivamente argumentada e demonstrada por Robert Graves (1959), a linguagem antiga do mito poético na cultura mediterrânea e na região norte da Europa intimamente se associava à cerimônia religiosa em louvor da musa ou da deusa lunar. A linguagem musal da poeticidade da forma artística foi adulterada quando, no período tardio da cultura minoica, os invasores provenientes da Ásia Central iniciaram a substituição das instituições matrilineares por

organizações patrilineares. Com o propósito de legitimar as mudanças sociais, os invasores patriarcais remodelaram e falsificaram os mitos relativos à potência musal. Em seguida, vieram os filósofos gregos, que completaram a remodelagem e falsificação da cultura musal, sobretudo porque a consideravam séria ameaça ao estatuto ético e lógico da religião dos patriarcas. Sob o ditame da racionalidade filosófica, foi elaborada uma nova linguagem poética, mais condizente com a militância no humano e pelo humano. Não surpreende, portanto, que um deus, Apolo Musageta, tenha assumido o mando e o comando do corpo de baile das musas cantoras e dançarinas.

Apesar do destronamento da potência musal, efetivado pela cultura patriarcal, as divindades musais continuam atuantes, não só na diacosmese de Zeus, mas em todos os poetas de outrora e de agora, que não se submetem à pretensa superioridade do novo regime religioso. Nos tempos modernos, sobressaem os poetas do eterno feminino, bastando citar Dante, Goethe e, na poeticidade da forma narrativa, Guimarães Rosa. A saga rosiana do sertão se compõe como hino de louvor à potência musal, conforme demonstramos em livro recentemente publicado.⁷ Na antiguidade, Homero e Hesíodo são notáveis exemplos, principalmente porque poetizam o novo regime de fascinação dos deuses olímpicos. Nos *Comentários mediterrâneos à Odisseia de Homero*, Giovanni Patroni enfatiza constantemente que o poeta das aventuras de Odisseu se comporta como entusiasta da feminilidade do divino. Poder-se-ia acrescentar que também na *Iliada*, particularmente no dinamismo narrativo do escudo de Aquiles (*Il.* 18, 478-608).

Ao advertir que, no palácio de Alcino, Odisseu assiste maravilhado à representação de um corpo de baile seguido da cantata de Demódoco, Patroni⁸ judiciosamente observa que a encenação do canto e da dança que tanto deslumbra o herói grego nada tem a ver com a poesia épica, simplesmente porque não é um canto ou um fragmento de canto, nem mesmo um episódio do *épos* aqueu. Faltam-lhe até mesmo duas características do poema épico: ser recitado no banquete da corte e ter por tema os feitos ilustres dos heróis nacionais. A representação dramática que arrebatava Odisseu não consta apenas do canto de um aedo, mas também dos corpos voláteis dos dançarinos que o acompanham. A can-

tata de Demódoco e os dançarinos se conglomera num genuíno corpo de baile. Eis como, inserido no relato épico, assistimos à representação dramática de um coro inspirado pela potência musical, e que, por isso mesmo, se nos apresenta como unidade poética do canto, da palavra e da dança. Neste sentido é que Patroni sustenta a tese de que as festas dos feácios no palácio de Alcino se reportam aos festivais cretenses.

A refinada civilização cretense do período neolítico constitui testemunho eloquente da cultura impregnada do culto da potência musical. Em três passos e trâmites exegéticos, o helenista luso-brasileiro Eudoro de Sousa⁹ define o estilo cultural da arte cretense, que se depreende da pintura decorativa. Inicialmente, distingue dois gêneros de decoração ornamental dos vasos de argila: a ornamentação voluminal (lat. *vol-vere: volumen: voluminal*) e a ornamentação tectônica. No primeiro, a pintura se estende por toda a superfície do vasilhame, sem distinguir partes estruturais; no segundo, a pintura conjuga linhas, zonas e faixas, verticais e horizontais, reforçando a estrutura tectônica. Obviamente, a condição necessária da construção tectônica é que o próprio vaso possua semelhante estrutura. No entanto, essa condição não é suficiente, conforme se verifica nos exemplares de Creta, cujos decoradores geniais distribuíam voluminalmente a pintura por toda uma superfície de nítida forma tectônica. Em seguida, contrapõe os estilos de ornamentação micênica e cretense. Tectônica ou estrutural é a ornamentação micênica, ao contrário da cretense, que é voluminal. Nota-se que a pintura voluminal constitui a imagem da repetição e da renovação contínuas, acentuando o alinhamento cíclico dos mesmos temas, ao passo que a ornamentação tectônica reforça a relação entre partes constituintes de um todo unitário ou de uma unidade total, a que são subordinadas a multiplicidade e a variedade dos temas decorativos. Finalmente, reconhece que o indo-europeu, a que pertence o povo grego,

parece trazer consigo uma certa avidez de conformação do caótico a uma ordem cósmica, a tendência para erguer o que é simplesmente natural e vital a um plano superior de organização, em que a natureza e a vida falam, pela primeira vez, conscientemente, a linguagem do espírito.¹⁰

À linguagem da vida, que se caracteriza pela variação vivente do ritmo, o grego contrapõe a linguagem do espírito, que se define na reiteração de um ritmo coordenado e fixo, conforme se verifica no hexâmetro, que singulariza o metro épico de Homero. Mais duas lições de Eudoro de Sousa¹¹ permitem compreender o sentido da contraposição em foco. A primeira enuncia que a uniformidade rítmica assegura a idealidade distante da ação e das figuras épicas. A segunda se refere a um trecho da *Iliada*, precisamente à lamentação de Andrômaca no funeral de Heitor. Nesses versos se reconhece a presença, oculta sob o hexâmetro homérico, de um “goós”, que significa lamentação fúnebre ritual. Enorme é a distância que separa o ritmo dramático da intensidade expressiva da mulher que prorrompe na lamentação fúnebre pela perda do marido e o metro épico da epopeia:

Bastante elucidativo seria comparar a variedade dos metros trágicos com a uniformidade do metro épico, à luz das teorias hierológicas da origem da tragédia e da origem da epopeia. [...] Fica, porém, sinalado que, na tragédia, a aderência do verbo à ação próxima – presente ao espectador – necessita o recurso a diferentes metros, que denunciam outras tantas alterações do ritmo dramático; ao passo que, na epopeia, a distância ideal apaga todas as diferenças rítmicas do agir divino e heroico, e afrouxa todos os laços que prendiam o verbo poético à ação dramática.¹²

O corpo de baile da linguagem da vida se comprova na concepção cretense da vida como mobilidade pura. O especialista cretense Nikolaos Platon,¹³ que se notabiliza como intérprete refinado da ornamentação voluminal dos artefatos artísticos de sua terra natal, reconhece que os seus ancestrais minoanos criaram uma civilização que se distingue pelo amor à vida e à natureza telúrica, acrescentando que a mobilidade pura como princípio artístico de composição se impõe com tamanha intensidade que até mesmo a composição arquitetônica se alia ao movimento, tornando-se multiforme e complexa. Na arte minoica, as figuras se movimentam em ritmo de transe, os desenhos decorativos giram e volteiam arrebatados por um impulso extático, sugerindo não só que a vida movente da natureza se revela difusa na obra humana, mas tam-

bém que tudo se manifesta submetido ao regime de fascinação da Grande Deusa. As cenas da natureza, em que animais, plantas e deuses se irmanam impregnados de arrebatamento entusiástico, singularizam-se como atos rituais, que celebram a ebriedade da vida em si mesma, que inclui todos os viventes, e não apenas os entes que somos. Na formulação lapidar de Platon, a arte minoica é um hino à natureza concebida como deusa, um hino de vida e alegria.

Os estudos pioneiros de Friedrich Matz (1928; 1952; 1958), que culminaram na descoberta da sintaxe dos motivos dinamizadores do movimento rítmico na arte minoica, corroboram a tese de que os minoanos cultivavam o sentimento festivo da vida mobilizada no ritmo da dança. O estilo voluminal, que abrange as características interconexas do movimento torso, rodopiante e do *rapport* infinito, configura o dinamismo da linguagem gestual que corpeja de baile. Os motivos dinamizadores que se depreendem da pintura cerâmica e da figuração sigilográfica se representam no esquema da dupla espiral, na disposição dos motivos obliquamente em relação ao eixo do vaso e na repetição simples de um só motivo, ou alternada, de dois ou mais motivos, em torno de toda a superfície do vaso. Ao retomar e aprofundar as descobertas de Friederich Matz, H. A. Groenwegen-Frankfort¹⁴ reforça a tese de que os exímios artistas minoicos eram arrebatados pela mobilidade pura da vida em si mesma. Em suas obras, principalmente nos afrescos palaciais, predomina o movimento no animal e no homem, nas flores agitadas pelo vento, com pétalas que se desprendem e caem, nas trepadeiras que se retorcem subindo fragas. As próprias rochas parecem substância mal solidificada. Nas cenas em que se representa a interconexão dinâmica dessas criaturas corporalmente moventes, vigora uma liberdade sem paralelo.

Ainda de acordo com Groenwegen-Frankfort, a liberdade absoluta, que decorre da mobilidade pura, não só transcende as limitações que uma estrutura angulosa impõe às criaturas terrenas, mas ignora até mesmo o seu peso, a sua relação tensional com uma substância resistente. Nas cenas de Creta, o movimento parece não exigir esforço, sobretudo porque se nos apresenta no galope volante e nos dançarinos flutuantes, cujos pés pendem vacilando, de tal maneira que as figuras balançam

parecendo desligadas da terra. Os artistas minoicos raramente pintaram os pés caminhando com firmeza, mas, na maioria das vezes, mais ou menos bamboeantes. Ao representarem uma figura sentada, ela não está nunca imóvel no sentido da rigidez ou do relaxamento, nem sempre se apoia num assento sólido. O mais notável ainda é que os deuses são pintados como criaturas nascidas no ar, cuja epifania ocorre como a descida de um pássaro, com os cabelos tendentes para o alto, e os pés apontando para o solo.

A representação da linguagem da vida como um corpo de baile constitui a façanha extraordinária dos artistas minoicos. Compreende-se, portanto, o motivo por que foram reverenciados em verso e prosa por poetas posteriores. Na *Odisseia* (8, 248ss.), Homero exalta o poder encantatório do corpo de baile da arte cretense, que se representa na cantata de Demódoco, acompanhada dos corpos voláteis de dançarinos. Na *Iliada* (XVIII, 478-608), o poeta grego celebra a perícia de Dédalos, o artista mítico da Creta minoica, e mobiliza a linguagem em ritmo de transe com o deliberado propósito de representar a mundividência genuinamente grega, que se inscreve no escudo de Aquiles. Nos tempos modernos, Joyce, um dos maiores poetas da ficção narrativa, distingue o seu personagem Stephen com o sobrenome Dedalus, numa clara alusão ao poder mitopoético do artista cretense. Além de Homero e Joyce, inúmeros poetas concebem Dédalos como símbolo da excelência artística. Existe até mesmo uma tradição poética, que se distingue da tradição mimética, sobretudo porque reconhece que a natureza e a função da arte consistem em ser vida, e não simplesmente imitação da vida. O estilo que caracteriza a arte da vida, e não apenas um simulacro vital, denomina-se estilo dedálico, que consideramos equivalente ao estilo voluminal. Na descrição do escudo de Aquiles, por exemplo, a poesia homérica transcende a limitação imposta pela regularidade métrica do hexâmetro e se converte num poema de dedáleo labor. No livro intitulado *Dédalos e as origens da arte grega*, Sarah P. Morris apresenta extensa documentação comprobatória do estilo dedálico.

No livro que se intitula *Música e poesia*, Hermann Koller demonstra que a música, no sentido da arte das Musas, constitui a origem da

poesia do verso e da prosa na Grécia antiga. Dos vários tópicos da tese de Koller, interessa-nos particularmente o que elucida o sentido dos nomes das musas de Hesíodo (36-44). As musas heliconíades traduzem nos próprios nomes o desempenho musical que as singulariza no panteão divino dos gregos. Thalía significa festa; Melpoméne, de *mélpomai* (cantar-dançar) quer dizer cantora dançarina; Terpsichore designa a que se alegra na dança de roda; Polímnia se diz em vernáculo hinária; Kalli-ópe denomina a bela voz; Kleió é a promulgadora da glória; Eutérpe, a alegria, Eráto, amorosa e Urania, celeste. O corpo de baile das musas hesiódicas se perfaz no harmonioso ritmo do canto, da palavra e da dança. As musas heliconíades não imitam nenhuma ação ou emoção, simplesmente porque são o que dizem e dizem o que são no movimento rítmico da canto e da dança.

Notas

¹ Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, pp. 7-20.

² Pestalozza, *Pagine di religione mediterranea*, pp. 167-309.

³ Chantraine, *La Formation des noms en grec ancien*, p. 98.

⁴ Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, pp. 30-3.

⁵ Torrano, “O mundo como função das musas”, p. 23.

⁶ Göttner-Abendroth, *A deusa dançarina*, pp. 56ss.

⁷ Souza, *A saga rosiana do sertão*.

⁸ Patroni, *Commenti mediterranei all’Odissea di Omero*, pp. 249ss.

⁹ Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, pp. 167-70.

¹⁰ Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, p. 169.

¹¹ Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, pp. 81ss.

¹² Sousa, *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*, p. 81.

¹³ Platon, *A Guide to the Archeological Museum of Heraclion*, pp. 27ss.

¹⁴ Groenwegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*, pp. 183-216.

Referências bibliográficas

- BOYANCÉ, M. P. *Le Culte des muses chez les philosophes grecs*. Paris, 1936.
- CABRAL, Luiz Alberto Machado. *O Hino Homérico a Apolo*. Edição bilíngue. Introdução, tradução, comentários e notas de L. A. M. Cabral. S. Paulo-Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2004.
- CHANTRAINE, P. *La Formation des noms en grec ancien*. Paris, 1993
- DHORME, E. *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*. Paris, 1949.
- DECHARME, P. *Les Muses*. Paris, 1869.
- DUCHEMIN, Jacqueline. *Pindare poète et prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- GIMBUTAS, Marija. *The Gods and Goddess of the old Europe – 6500-3500 b. C.* Londres: Thames and Hudson, 1974.
- GÖTTNER-ABENDROTH, Heide. *The Dancing Goddess*. Boston: Beacon Press, 1991.
- GRAVES, Robert. *The White Goddess. Historical Grammar of Poetic Myth*. New York: Vintage Books, 1959.
- GROENWEGEN-FRANKFORT, H. A. *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*. Londres: Faber and Faber, 1951.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp; Ars Poetica, 1992.
- KOLLER, Hermann. *Musik und Dichtung im alten Griechenland*. Bern; München: Francke Verlag, 1963.
- LEVY, Gertrude Rachel. *The Gate of Horn. A study of the religious conceptions of the Stone Age and their influence upon European thought*. Londres: Faber and Faber, 1948.
- MATZ, Friedrich. *Die frühkretische Siegel*. Berlin; Leipzig, 1928.
- _____. *Torsion, eine formenkundliche Untersuchung zur aigaiischen Vorgeschichte*. Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1952.
- _____. *Götterscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*. Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1958.
- MORRIS, Sarah P. *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- MOTTE, André. *Prairies et jardins de la Grèce antique*. Liège: Académie Royale de Belgique, 1973.
- OTTO, Walter F. *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1954.
- _____. *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 1956.
- PATRONI, Giovanni. *Commenti mediterranei all'Odissea di Omero*. Milão: Carlo Marzorati, 1950.

- PAULY-WISSOWA. *Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: em curso de publicação desde 1893, acrescida de vários suplementos.
- PESTALOZZA, Uberto. *Pagine di religione mediterranea*, vol. II. Milão: Giuseppe Principato, 1942.
- PLATON, Nikolaos. *A Guide to the Archeological Museum of Heraclion*. Creta: Heraclion, 1955.
- SJOO, Monica & MOR, Barbara. *The Great Cosmic Mother. Rediscovering the Religion of Life*. São Francisco: Harper, 1991.
- SOUZA, Eudoro de. *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.
- TORRANO, Jaa. “O mundo como função das musas”. In: HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição revisada e acrescida do original grego. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Aspects mythiques de la mémoire en Grèce”. In: _____. *Mythe et pensée chez les grecs*. Paris: Maspero, 1985.

Resumo

“O corpo de baile da linguagem da vida” propõe-se a evidenciar a unidade primordial da música e da linguagem. Ambas se correspondem, quando se compreende a primeira como arte das musas e a segunda como expressão da vida em si mesma. O livro *As musas e a origem divina do canto e da saga*, de Walter F. Otto, dá o mote que o ensaio persegue e desdobra com o auxílio de inúmeros estudos altamente especializados, convalidando-se no exame da obra de artífices notáveis da expressão poética, de Homero a Joyce.

Palavras-chave

linguagem; música; musas; ninfas; vida.

Recebido para publicação em
fevereiro de 2011

Abstract

The essay proposes to evince the primordial unity between music and language. Their bond becomes apparent when the first is comprehended as the art of the muses and the second as the expression of life itself. The book *The muses and the divine origin of singing and saga*, by Walter Friedrich Otto, motivates the research which the essay pursues and develops with the aid of highly specialized studies. An incursion into the works of remarkable artificers of poetic expression from Homer to Joyce helps to corroborate the issue.

Keywords

language; music; muses; nymphs; life.

Aceito em
julho de 2011